Sábado 30 de abril de 1994

PRIMER PLANO

Suplemento de cultura de Página/12

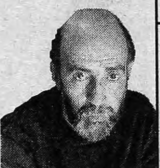
Editor: Tomás Eloy Martínez

THE BUENOS AIRES REVIEW

HECTOR LIBERTELLA,

entrevista de Nora Domínguez

6/7



LA LITERATURA, EL CINE Y HASTA EL COMIC ANTE LA BARBARIE Y LA TRAGEDIA

Marechal por dos

Escriben: Leónidas Lamborghini y David Viñas

8



¿Hay palabras para narrar la magnitud de la barbarie nazi y la tragedia de las víctimas del Holocausto? ¿Son de utilidad para transmitir la real dimensión del horror géneros como la literatura o el cine? Y, sobre las posibilidades, queda la pregunta ética: ¿hay que contar o no hay que contar historias sobre esa violencia inaudita e inconcebible? En las páginas 2/3, un recorrido por el tratamiento que la literatura dio al Holocausto, la discusión que generó en Europa la película de Steven Spielberg "La lista de Schindler" y, como ilustración del tema, fragmentos del comic "Maus", de Art Spiegelman, que cuenta el horror en lenguaje de historieta –con los nazis representados por gatos y los judíos por ratones– y que Emecé distribuirá la próxima semana.

NARRAR EL HOLOCAUSTO





NO HAY PALABRAS

El nazismo y el Holocausto partieron la historia y su tratamiento artístico es complejo. Un recorrido por la literatura sobre el tema, la polémica que en Europa desató "La lista de Schindler" y el anticipo de "Maus" –comic de Art Spiegelman inspirado en su padre, víctima de un campo de concentración nazi–, que en mayo distribuye Emecé, muestran aquí algunas de las posibles visiones.

MARCOS MAYER

Una vez le preguntaron al cineasta francés Jean-Luc Godard por qué no realizaba alguna película sobre el tema del Holocausto, y él respondió que un film sobre esa cuestión debería limitarse a reflejar la rutinaria vida cotidiana en los campos de concentración: la elección y confección de las listas de las víctimas, el cuidado y preparación de los hornos, las reparaciones, los trámites. El horror en la visión de Godard asumía las formas de una pesadilla burocrática siguiendo uno de los modelos narrativos que había prefigurado al nazismo, el de Franz Kafka. De alguna manera estaba dando a entender la necesidad de la recuperación de las pequeñas historias que se escondían detrás de la enormidad monstruosa de las cifras. Claro que el riesgo que asume toda pequeña historia es el de suprimir justamente la fuerza de un alegato cuya contundencia se basa en los números y la variedad del horror.

El problema surge exactamente en el momento en que aparecen las cifras y metodos y la barbarie puede ser dimensionada y cuantificada y la imaginación no puede sino acumular cuerpo sobre cuerpo. Allí el horror se queda sin palabras o, para decirlo de otra manera, no hay palabras para contar la real dimensión del horror. Lo real de cada una de las historias, las de las víctimas pero también las de los victimarios, se impone sobre la posibilidad de narrarlas. Pero el problema tiene también una dimensión ética. El filósofo alemán Theodor W. Adorno –autor, junto a Max Horkheimer, de uno de los ensayos más lúcidos sobre el nazismo, *Dialéctica del Iluminismo*– lo expresó en una fórmula destinada a hacerse célebre: "No se puede escribir un poema después de Auschwitz". Cualquier lenguaje resultaba de una enorme banalidad e ineficacia frente al horror y la palabra y la cultura demostraban su incapacidad para crear hombres mejores, según había sido el ideal humanista del siglo XIX. Esto obligó a un replanteo de los criterios tanto del realismo como de la eficacia narrativa y muchos textos prefirieron la alusión, la metáfora y el uso de figuras para dar cuenta del nazismo, como el caso de *Campo de maniobras* de Siegfried Lenz, o que opere como un telón de fondo omnipresente, como en *Las moscas* de Jean-Paul Sartre, escrito en París durante la ocupación alemana.

Por eso la literatura en lengua alemana –agobiada por el peso de la historia– tardó bastante tiempo en poder volver a escribirse y en un lenguaje, como el de Günter Grass en *Años de perro* y más tarde el de Peter Handke en *El chino del dolor*, despojado de toda pretensión literaria. Ya lo había planteado Thomas Mann: "¿Debe guardar silencio un escritor alemán que es responsable del idioma ante todos los males que se han cometido y se cometen en su propio país?".

En el texto de Handke aparece uno de los temas recurrentes entre las obras dedicadas al nazismo: siguen entre nosotros y su presencia es una constante amenaza de retorno. Si sucedió una vez puede volver a repetirse. No forma parte de una historia superada sino que sigue acechando en la oscuridad; lo que da lugar a las hipótesis paranoicas a las que son afectos el cine y la literatura norteamericanos. Aunque hoy, con el crecimiento de los partidos neonazis y de los skinheads, esa acechanza no parece estar tan oculta, hecho invocado como una de las explicaciones posibles del resurgimiento del tema, como el caso del rescate de la historia de Oskar Schindler en el libro de Thomas Keneally y la película de Steven Spielberg, *La lista de Schindler*.

En las películas estadounidenses de la posguerra los símbolos nazis facilitan una economía esencial: representan al mal de manera inequívoca y absoluta. Es justamente esta presencia sin matices del Mal lo que de alguna manera impone un límite a lo narrable. Porque es el lugar donde las explicaciones deben detenerse y las teorías esbozadas en miles de volúmenes escritos por sociólogos, psicoanalistas o filósofos en torno deltema del Holocausto no alcanzan a dar razón exacta y acabada de lo sucedido. Ya que en esas interpretaciones o bien todo resulta de una naturaleza humana bárbara, más allá de toda contingencia, que encontró su máxima expresión en Alemania en las décadas de 1930 y 1940, o bien son las condiciones históricas, sociales y culturales, específicas de un país su causa fundamental.

La obra de Bertolt Brecht, a través de poemas, cuentos y obras de teatro, como *La irresistible ascensión de Arturo Ui* y *Terror y miserias del Tercer Reich*, intenta restituir a la cuestión su dimensión política. El punto central en estas obras es considerar a la política como una variante más o menos refinada del crimen; más aún, el poder burgués es el resultado de la ejecución de asesinatos y extorsiones y no hay otra manera de comprenderlo.

El gran esfuerzo de Brecht, que es de alguna manera compartido por el novelista francés Michel Tournier en su notable *El rey de los alisos*, es trabajar con una hipótesis de la explicación de la barbarie. Tournier prefiere hacer hincapié en la manipulación de los cuerpos humanos iniciada con el positivismo a fines del siglo XIX y en cuyos textos teóricos pueden encontrarse varios antecedentes de los métodos utilizados por el nazismo, incluidos la eugenesia y los postulados de pureza racial.

A partir del nazismo y de su destrucción absoluta de los ideales humanistas que vinculaban la cultura, la ética y el progreso, puede decirse que gran parte de la literatura occidental ha quedado marcada por la barbarie y la tragedia del Holocausto. Porque la literatura, que es, en definitiva, una percepción de la experiencia humana, tuvo que replantearse cómo seguir trabajando con un lenguaje que había servido también para dar las órdenes de exterminio y con el tratamiento de los temas de la culpa y la violencia que habían alcanzado una dimensión hasta entonces inaudita e inconcebible.

OTRA LISTA

Si bien el nazismo en sus versiones locales y la cuestión de la guerra están presentes en innumerables libros desde mediados de siglo, en la lista que sigue se ha preferido, para guía del lector, incorporar solamente aquellas obras que tratan directamente el tema:

Martin Amis, *La flecha en el tiempo*
Julian Barnes, *Una historia del mundo en diez capítulos y medio*
Nina Berberova, *La peste negra*
Heinrich Böll, *Opiniones de un payaso*
Jorge Luis Borges, *Deutsches Requiem*
Bertolt Brecht, *La irresistible ascensión de Arturo Ui*
Abelardo Castillo, *Macabeo*
Sergio Chejfec, *Lenta biografía*
Philip K. Dick, *El hombre del castillo*
Ana Frank, *Diario*
Martin Gilbert, *Holocaust*
Günter Grass, *Años de perro*
Graham Greene, *La última palabra*
Peter Handke, *El chino del dolor*
Richard Harris, *Fatherland*
Rudolf Hoess, *Yo, comandante de Auschwitz*
Bohumil Hrabal, *Trenes rigurosamente vigilados*
Ernest Jünger, *Diarios*
Thomas Keneally, *La lista de Schindler*
Stephen King, *El alumno aplicado*
Anatoli Kuznetsov, *Babi Yar*
Siegfried Lenz, *Campo de maniobras*
Primo Levi, *Si esto es un hombre*
Ira Levin, *Los niños del Brasil*
Klaus Mann, *Mefisto*
Thomas Mann, *Doktor Faustus*
Curzio Malaparte, *La piel*
Ricardo Piglia, *Respiración artificial*
Philip Roth, *La visita al maestro*
José Saramago, *El año de la muerte de Ricardo Reis*
Jean Paul Sartre, *Las moscas*
George Steiner, *El camino a San Cristóbal de A.H.*
William Styron, *La elección de Sofía*
D. M. Thomas, *El hotel blanco*
Michel Tournier, *El rey de los alisos*
León Uris, *Exodo*
Eli Wiesel, *La noche. El alba. El día.*

ROLANDO GRAÑA

El Holocausto ha sido narrado cientos de veces, los nazis han sido repudiados de todas las maneras posibles y en todos los idiomas, pero cada vez son más los *skinheads* que en Alemania adoran a Hitler y odian a turcos y judíos por igual. Con más amargura que cinismo, en 1987, un año antes de suicidarse, Primo Levi, el escritor y químico italiano que logró sobrevivir a Auschwitz, decía: "Nos es cada vez más difícil hablar con los jóvenes. Es un deber y, al mismo tiempo, un riesgo: el riesgo de parecerles anacrónicos, de no ser escuchados. Pero es necesario que nos escuchen. Esto pasó y puede volver a suceder. Eso es todo lo que queremos transmitirles".

En 1988, cuando el Muro de Berlín aún existía, algunos intelectuales de derecha alemanes promovieron algo así como un revisionismo *soft* respecto del Holocausto. El argumento básico era que Hitler era una irrupción bárbara, *asiática* se la llamaba, en la tradición política europea, tan ilustrada ella. La tesis equiparaba alegremente a Hitler con Atila y a Stalin con Genghis Kahn: todos líderes carismáticos e irracionales, capaces de masacrar a quien se les opusiera. Jürgen Habermas fue entonces quien lapidó los argumentos revisionistas con una sola palabra: Auschwitz. En Auschwitz no hubo nada de *asiático*, recordó. No hubo masacres tal y como se las conocía sino exterminación meticulosa, programada, burocrática de judíos, esto es, de gente a quien no se perseguía con los parámetros del racismo ordinario. Ahí donde el racista odia al otro por su alteridad, el antisemita odia al judío porque no tolera su similitud. Demás está decir que la coartada asiática no prosperó y que hoy nadie la recuerda. La Razón, por esta vez, quedó del lado de las buenas causas.

Pero el problema, el dilema más bien, cuando del Holocausto se habla, no está en la Razón sino en la Emoción. Y aquí llega Spielberg montado en su dinosaurio. La irrupción de *La lista de Schindler* en las maneras de representar el Holocausto ha provocado una notable polémica en Europa. ¿Se debe tolerar que Hollywood y su niño mimado utilicen la shoah para contar una historia de melodrama? ¿No es obsceno reconstruir en cartón piedra los crematorios de Auschwitz o poner una cámara de cine en una ídem de gas para que actores anoréxicos seleccionados por un casting eficiente hagan que mueren asfixiados?

"Si Spielberg se inspiró en *Shoah*, fue una inspiración negativa. Porque hizo justamente todo lo que *Shoah* prohíbe. *La lista de Schindler* es para mí una transgresión, la transgresión de un tabú, el de lo inenarrable, el de la irrepresentabilidad de Auschwitz. Eso no se muestra. No hay derecho", dijo Claude Lanzmann, el director de ese lacónico monumento al cine y a la me-











AUSCHWITZ Y LOS JUSTOS

moria que es *Shoah*, donde los sobrevivientes de los campos de exterminio cuentan sus historias a cámara. "Querer tratar el exterminio de los judíos por medio de una ficción dramática es para mí inconcebible. Spielberg no hizo una fotografía de la realidad. No hizo Historia, hizo una historia", declaró por su parte Raul Hillberg, autor de *La destrucción de los judíos en Europa*, libro canónico sobre el Holocausto.

Los defensores de Spielberg en cambio arguyen que con la Razón no alcanza para convencer a gente que no quiere escuchar más una historia terrible sobre la cual, para peor, cree que sabe hasta el hartazgo. Para aquellos, *La lista de Schindler* es una prodigiosa lección de memoria que se ajusta a la época y a sus métodos. Un melodrama eficaz de nítidos claroscuros (por algo es en blanco y negro) donde la emoción supera la verdad de los archivos. "Si en este tema las lágrimas son mejores pedagogas que los historiadores, pues, no despreciemos las lágrimas", escribió en el semanario francés *Le Point* Marie Françoise Leclère.

Pero la emoción melodramática *alla* Hollywood no parece ser la única novedad que *La lista de Schindler* trajo a los modos de volver a contar el Holocausto. Pragmático, Spielberg malició que el *homo televisivus* de fin de siglo no sólo no tolera los dramas sin *happy end*, sino que además el exterminio de los judíos, aunque sea una antiépica, también necesita sus héroes. "En el cine los espectadores no dominan su emoción y muchos lloran. ¿Por quién lloran? Por Schindler, no por los judíos muertos. La gente –tanto los judíos como los gentiles– necesita desesperadamente héroes", analiza Hillberg, quien, por lo demás, acaba de publicar un libro (*Executeurs, victimes, témoins*) en el que señala que ya se contaron los crímenes nazis desde el punto de vista de los sobrevivientes (no de las víctimas, cuyas historias casi nunca se pudo reconstruir como corresponde) y que, de algún modo, también se lograron reconstruir los mecanismos de los verdugos (ver aparte).

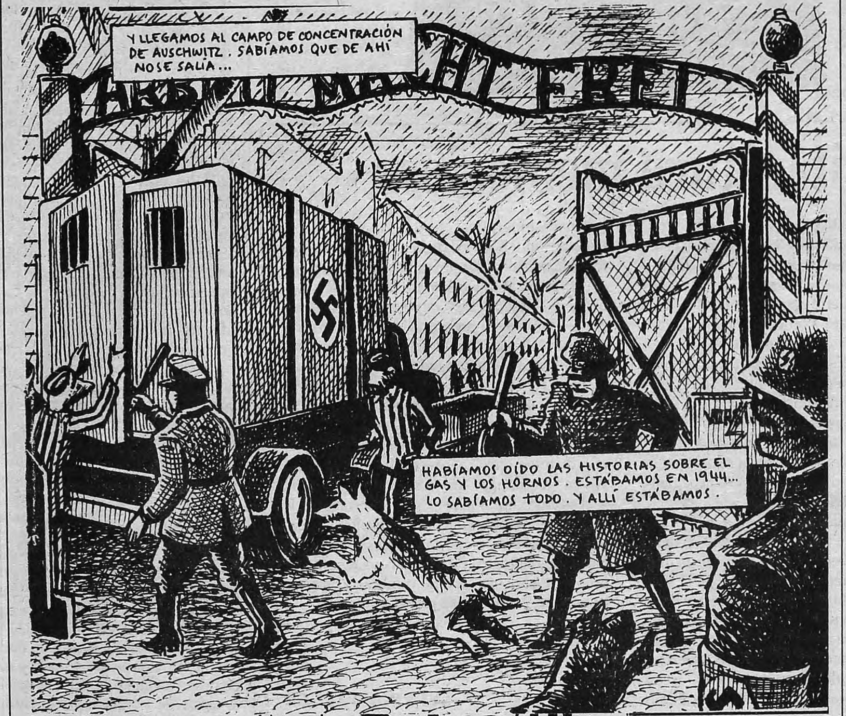
Pero nunca como ahora se les había prestado atención a los testigos. En su nuevo libro, Hillberg los clasifica en "salvadores", "aprovechadores" y "curiosos". A los primeros, entre los que se cuenta Schindler, se los ha empezado a llamar los Justos. "Me gusta mucho aquella vieja y bella idea bíblica según la cual el mundo no puede existir sin al menos treinta y seis Justos. El Talmud habla de dieciocho mil y Pascal de nueve mil. Sean cuantos fueren, uno debe preguntarse, dónde están los Justos", dice Marek Halter, el autor de *La memoria de Abraham*, que está a punto de estrenar en Europa *Tzedek*, un documental en el que, a partir de algunos salvados logró dar con sus salvadores, los otros Schindler.

Sus historias –y en esto Spielberg fue visionario– no sólo son increíbles sino que además demuestran que no hace falta ser judío para salvar judíos. Y aquí aparece otra vez la necesidad política –y el problema estético– de cómo recordarles a los jóvenes qué fue el Holocausto para que no se vuelvan neonazis o lepenistas, o neofascistas o partidarios de la purificación de la sangre como los serbios. "No es casualidad que muchos estemos hablando hoy de aquellos que salvaron judíos. Los que pueden dar testimonio del Holocausto, los sobrevivientes, se van muriendo. Y las jóvenes generaciones parecen cada vez menos receptivas a escuchar la Historia tal como se la hicieron conocer a sus padres", explica Halter.

Entre los más de doscientos Justos que descubrió vivos y sin hacer aspavientos de su historia, Halter se atuvo a la parábola bíblica y seleccionó treinta y seis casos. Algunos son desconocidos, como el de una polaca católica que hoy tiene noventa y ocho años y que durante la guerra armó una red de mujeres que sacó a dos mil quinientos niños del ghetto de Varsovia con documentos falsos. Para que los niños no se dispersaran por el mundo, sus nuevos nombres de pila coincidían con los originales y, así, al final de la guerra, la misma mujer que los había salvado logró dar con sus paraderos y le dio los datos a un comité de ayuda judía para que, de ser posible, fueran restituidos a sus padres.

En Japón, Halter desempolvó la historia de Senpo Sogihara, cónsul nipón en Lituania durante la Segunda Guerra, que ignoró órdenes de su gobierno, alineado con el Eje, y otorgó visas a los judíos. Su audacia le costó la cárcel, le arruinó la carrera y sólo fue rehabilitado hace dos años a pedido del primer gobierno lituano independiente y ahora su historia forma parte de un manual escolar con el que los niños japoneses aprenden a hablar en inglés.

Pero sin duda la más increíble y patética de las historias de Justos es la de Raoul Wallenberg, un diplomático sueco que salvó nada menos que a cien mil judíos de Budapest y que misteriosamente se esfumó en el aire al terminar la guerra. El misterio se reveló hace sólo un año, cuando los archivos del KGB y la correspondencia secreta del legendario canciller Molotov revelaron que Wallemberg fue ejecutado de un tiro en la nuca en 1947, un día después que llegara a manos de Stalin un reclamo firmado por un millón de personas. ¿El motivo? Wallemberg no quiso "cooperar" con el KGB.



EL LIBRO "LOS CREMATORIOS DE AUSCHWITZ"

Del revisionismo al escalofrío

Una de las maneras más curiosas, obsesivas y contundentes de reconstruir lo que pasó en Auschwitz la llevó a cabo un oscuro farmacéutico francés de formación militar y simpatías de ultraderecha. Jean Claude Pressac quiso un día cotejar todo lo que sobre Auschwitz se había contado con los planos y documentos que quedaban. Su intención era demostrar, como tantos otros revisionistas, que las cifras estaban magnificadas.

Y en parte lo logró. Pero en el trayecto, espantado por lo que reconstruyó, abandonó el revisionismo y se pasó de bando. Su libro, *Los crematorios de Auschwitz*, publicado el año pasado, es el primer estudio sobre el Holocausto realizado a partir de la documentación nazi, esto es, desde el punto de vista de los verdugos. Pressac no analizó la documentación política, que fue destruida, sino los comprobantes administrativos, que, con celo prusiano, los responsables del campo conservaron íntegros y así pasaron a los archivos de la KGB.

Según Pressac, fueron 800.000 (y no 1.300.000) las personas que murieron en Auschwitz: 15.000 presos de guerra soviéticos, unos 10.000 gitanos (de tifus o gaseados), unos 130.000 deportados judíos y no judíos, enfermos o extenuados y 630.000 judíos (adultos y niños) en la cámara de gas.

Por lo demás, el estudio de Pressac, su paciencia con los planos, reveló detalles escalofriantes. Uno: antes que se perfeccionara el gaseado, 100.000 judíos a los que se suponía con tifus fueron asfixiados con escapes de camiones. Otro: el acceso a una de las morgues se hacía por una escalera. No había pendientes para camillas. Esto significa que los futuros muertos entraban vivos, caminando, absolutamente conscientes.

R.G.

Best Sellers///

Ficción

		Sem. ant.	Sem. en lista
1	*Como agua para chocolate*, por Laura Esquivel (Mondaderi, 15,90 pesos).	1	27
2	*La casa de los espíritus*, Por Isabel Allende (Sudamericana, 15 pesos).	2	6
3	*De amor y otros demonios*, por Gabriel García Márquez (Sudamericana,	-	1
4	*Acoso*, por Michael Crichton (Emecé, 19 pesos). Tom Sanders tiene un brillante futuro en la empresa de computación donde trabaja. Hasta que una ex amante se convierte en su jefe y, luego de una reunión a puertas cerradas, es acusado de acoso sexual. A partir de ahí comenzará una lucha desesperada por demostrar su inocencia.	5	3
5	*Cuentos completos I*, por Julio Cortázar (Alfaguara, 29 pesos).	3	5
6	*La edad de la inocencia*, por Edith Wharton (Tusquets, 16 pesos).	10	13
7	*Una cruel bendición*, Por Danielle Steel (Grijalbo, 19,60 pesos). En el marco de tres historias paralelas, tres parejas deben enfrentar un mismo problema, el de la maternidad, en diferentes circunstancias.	4	3
8	*El diamante de Jerusalén*, por Noah Gordon (Ediciones B, 15 pesos).	9	2
9	*Lituma en los Andes*, por Mario Vargas Llosa (Planeta, 17 pesos)	-	17
10	*La lista de Schindler*, por Thomas Keneally (Ediciones B, 10 pesos).	8	7

Historia, ensayo

		Sem. ant.	Sem. en lista
1	*Los más inteligentes chistes de gallegos*, por Pepe Muleiro (Planeta, 10 pesos).	2	16
2	*Breve historia de los argentinos*, por Félix Luna (Planeta, 18 pesos).	1	12
3	*El intocable*, por Ricardo Cárpena y Claudio Jacquelin (Sudamericana ¿? pesos). La historia de Lorenzo Miguel, uno de los pocos símbolos vivientes del poder tal como se construyó en las últimas décadas de la Argentina.	3	2
4	*Curas sanadores*, por Víctor Sueiro (Planeta, 15 pesos).	5	24
5	*Elogio de la culpa*, por Marcos Aguinis (Planeta, 17 pesos).	-	17
6	*Usted puede sanar su vida*, por Louise L. Hay (Urano, 11,80 pesos)	4	143
7	*Arte de ensoñar*, por Carlos Castaneda (Emecé, 16 pesos). El autor explica cómo se puede entrar en uno de los mundos alternativos al que pertenecemos.	8	2
8	*Memorias*, por Adolfo Bioy Casares (Tusquets, 15 pesos). Autobiografía del autor de *Dormir al sol* y *La invención de Morel* en la que recorre, a través de recuerdos como instantáneas desde los años infantiles hasta cada una de sus obras, desde los amigos como Borges o Bianco hasta su problemática relación con el Grupo Sur.	6	2
9	*Borges: una biografía*, por Horacio Salas (Planeta, 17 pesos).	7	7
10	*La llama doble*, Por Octavio Paz (Seix Barral, 16 pesos).	10	8

Librerías consultadas: Del Turista, Expolibro, Fausto, Hernández, Norte, Santa Fe, Gandhi, El Ateneo (Capital Federal), El Monje (Quilmes), Fray Mocho (Mar del Plata), Ameghino, Homo Sapiens, Lett, Ross, Técnica, La Médica, Laborde (Rosario), Rayuela (Córdoba), Feria del Libro (Tucumán). **Nota:** Para esta lista no se toman en cuenta las ventas en quioscos y supermercados. Con cierta frecuencia, algunos títulos desaparecen de la lista y reaparecen en los primeros puestos a las pocas semanas. Esas fluctuaciones se explican por tardanzas en la reimpresión. En todos los casos, los datos proporcionados por las librerías son cotejados con las cifras disponibles en las editoriales que se mencionan en la tabla.

RECOMENDACIONES DE PRIMER PLANO///

Gabriel García Márquez: **Del amor y otros demonios** (Sudamericana). El autor de *Cien años de soledad* y *El coronel no tiene quien le escriba* retoma un episodio de su vida periodística –el hallazgo en un cementerio de una cabellera de veintidós metros unida aún al cráneo de una niña– en esta novela que remoza el realismo mágico.

Guillermo Cabrera Infante: **Un oficio del siglo XX** (El País/Aguilar). Con el seudónimo Caín firmó el autor de *Tres tristes tigres* y *Mea Cuba* estas magníficas crónicas de cine, muchas de ellas inéditas hasta hoy.

Carnets///

BIOGRAFIA

Antes de ser personaje

BORGES, UNA BIOGRAFIA, por Horacio Salas. Planeta, Colección Biografía del Sur, 1994, 298 páginas.



Virginia Woolf decía que cuando alguien intentaba hacer la biografía de un gran hombre el primer obstáculo con que se topaban eran las "viudas". Las "viudas", además de la auténtica, son todos aquellos que se sienten custodios de la imagen pública del personaje. Horacio Salas sortea, con prudencia, en *Borges, una biografía,* tanto a las viudas reales e imaginarias como a su propio confesado fervor borgeano.

Salas evita todo protagonismo escondiéndose detrás de la tercera persona, el rigor informativo y la sobriedad narrativa. Y su elección es clara desde la misma foto que ilustra la tapa del volumen: un Borges casi olvidado; joven, tímido, en el que la ceguera sólo se insinúa en unos ojos distantes. La persona antes de ser personaje.

El texto prefiere internarse en las contradicciones de ese chico criado en un barrio de malevos, que casi no salía a la calle ni iba al colegio, protegido por una biblioteca más sólida que la muralla china. Los prejuicios patricios, la sospecha de sangre judía en sus venas, la abuela inglesa y hereje, el padre anarquista, la madre "salvaje unitaria"... esos y otros tópicos conocidos se van sucediendo a través del libro como piezas que van armando un rompecabezas.



Salas evita el "psicoanálisis silvestre", pero con sólo hablar de Padre y Madre con mayúsculas –como los llamó Borges toda la vida– permite que el lector dibuje su retrato. Con acierto, narra cómo su afiliación radical y su pasión por malevos y orilleros fueron su forma de rebelión contra los mandatos familiares. Una rebeldía que la desprotección de la ceguera pronto iba a acallar.

También muy presente está el tema del enmascaramiento. "En toda su obra, Borges pretendió alejarse de lo estrictamente personal: el pudor lo dominaba y lo obligó a levantar una muralla de erudición e ironía. Detrás quedaba el hombre herido. El hombre que habría de ocultar sus desdichas sentimentales tras distintos rostros, bajo distintos nombres que fueron sólo enmascaramientos (tras de la máscara-miento: me permito disimular congojas, soledades y tristezas, si el reflejo tan arduamente elaborado es capaz, gracias al oficio literario, de mostrar un rostro ajeno)", apunta Salas.

La obra está construida en tres planos que se equilibran permanentemente: Borges persona; el país que Borges vivió y la propia producción literaria. Para los que conocen el contexto social quizás algunos datos resulten redundantes, pero son esenciales para los lectores que no vivieron la Argentina que Borges habitó. Esa red es más amplia: cada capítulo empieza con un verso de Borges para mayor refuerzo del entrelazamiento entre el autor de "El Aleph" y sus textos.

VIVIANA GORBATO

FICCION

CONJETURAS SOBRE UN SABLE, por Claudio Magris, traducción de J. A. González Sainz. Anagrama, 1994, 106 páginas.

Un cura anciano, en la vida retirada que lleva en una Casa del Clero, cerca de la colina de San Vito y el golfo de Muggia, relee el informe que había redactado acerca de la ocupación de Carnia, en 1944, por un ejército de cosacos aliados a los nazis. Pero, al hacerlo, siente la necesidad de completarlo, de tratar de develar algún misterio "como si aquel incidente, que se había cruzado en mi vida sólo durante nueve días, encerrase de alguna manera mi historia más auténtica y fuese el espejo de mi existencia". Esta frase puede leerse como una sintética definición de *Conjeturas sobre un sable* de Claudio Magris, en tanto a partir de ella se desencadena el relato: una extensa carta que cuenta la investigación emprendida por el sacerdote junto con las hipótesis y comentarios que va insertando a medida que se enfrenta con los documentos –en particular con una foto que muestra la empuñadura de un sable sin hoja– y se entrevista o cartea con varios testigos o personas interesadas en aquellos sucesos.

Claudio Magris nació en Trieste en 1939 y es un destacado especialista en lengua y cultura alemana, traductor de Ibsen y Kleist, entre otros, y profundo conocedor de la tradición literaria y filosófica occidental. Tal condición se nota y hace directamente a la calidad de esta narración. Porque la presencia del espesor de la historia –en lo visce-

LANZALLAMAS

Literatura memoriosa

Detenida y desaparecida en 1977, Gloria Kehoe Wilson tenía entonces veintiún años y acababa de publicar su primer libro de cuentos, *Pico de paloma*. Diecisiete años después la comisión La Mujer y sus Derechos de la Asamblea Permanente de los Derechos Humanos (APDH) le rinde homenaje dando su nombre a un concurso de cuentos entre cuyos objetivos, además de promover y alentar la escritura femenina, se planteó dignificar los derechos de la mujer, tanto como apelar a la memoria sobre lo ocurrido durante la dictadura militar.

De las trescientas treinta obras recibidas desde los más recónditos lugares del país, un jurado integrado por Tununa Mercado, Sofía Laski, Silvia Plager y Paulina Mossichov, seleccionó doce narraciones que acaban de ser publicadas bajo el nombre de *Mujer y memoria* por Torres Agüero Editor. Aunque, escribe Silvia Plager, una de las prologuistas de esta antología junto a Laski y Mercado, y que asegura haberse "llorado todo" mientras los leía, todos los cuentos merecían una relectura, por lo que hace votos para que algún día puedan ser rescatados.

Rosanna Nelli, Cristina Siscar, Cristina Antic, Claudia Bernazza de Spinetta, Cristina Biaggi, Stella Dick, Liliana Elsa Fichter, Lidia Sonia García Ferreyra, Gabriela Ana Mársico, Mabel Pagano, Nélida Esther Vázquez y María Isabel Vázquez Cano son las autoras de esta docena de narraciones que de un modo ameno y simple pero profundo a la vez tratan del derecho a la amistad, al amor o a las pasiones prohibidas dentro de un trasfondo en el que se observa tanto una condena a la violencia y a la impunidad, como el rescate de la memoria de lo cotidiano realizado con paciente y femenina minucia.

Una temática que se extiende desde la jovencita que rompe con su padre en "Tristeza no tiene fin", la evocación del terror de la dictadura en "El protector", la condena a la violencia, paralela a la violación del país en "Berazategui, la otra violación" que Tununa Mercado, en su sintético y brillante prólogo explica como "la materia de una vida de extramuros; ciudad violada, mujer violada" y su autora, Claudia Bernazza de Spinetta como "casi autobiográfica", hasta el descubrimiento de un amor homosexual en "Tarde". La historia de una niña de nueve años obligada a crecer de golpe el día que su tío la monosea es el tema de "Recuerdos" cuya autora, Cristina Antic, el día de la presentación del libro en el Centro Cultural San Martín, sólo alcanzó a murmurar un emocionado "flor de reparación".

Doce cuentos que, como analiza Mercado, "tal vez son demasiados para establecer vasos comunicantes entre ellos y dibujar una red precisa de relaciones" pero a los que, sin embargo, encuentra que "una dialéctica del adentro y el afuera, del encierro y la libertad, de lo personal y lo comunitario circula entre los textos se diría casi como la hipótesis predominante de una lógica femenina cuya resolución no puede ser sino rebelde ruptura y, correlativamente, 'solidaridad' con lo diferente".

SYLVINA WALGER

ENSAYO

Para toda la familia

LA LLAMA DOBLE. Amor y erotismo, por Octavio Paz. Seix Barral, 1994, 222 páginas.

Dónde están los ensayistas de antaño? El mexicano Octavio Paz supo en su momento bucear en el "ser nacional" de su país en *El laberinto de la soledad*, o disparar certeros relámpagos sobre el arte de la poesía en *El arco y la lira*. Después el progresivo crecimiento de su perfil de opinador sobre el mundo, la política y el Todo, fue esponjando la penetración de su estilo a medida que crecía su aparente seguridad asertiva, hasta llegar a libros tan descosidos y pomposos como *Tiempo nublado*.

En el prólogo a *La llama doble* asegura su eficacia profesional y su experiencia: dice que escribió el libro en dos meses, pero que (en sentido figurado) comenzó a escribirlo en su adolescencia. Cuando uno se interna en él, sin embargo, va encontrando muchos datos enciclopedistas sobre cosas aledañas al amor y al erotismo, pero pocos momentos donde el texto comunique algo que parezca auténtico, pasado por un filtro personal (el que distingue a un ensayista de un cronista o erudito a secas), sobre esos dos campos.

El problema reside en el tema mismo. Escribir sobre el amor y el erotismo suele ser tan radical, tan cruel y tan desorientante para el que escribe como amar o tener intensas relaciones eróticas. No hay garantías previas de nada: no importan la extensión, el esfuerzo, la experiencia previa, cosas que tienen que ver más bien con el trabajo.

Las extensas, trabajosas y esforzadas novelas célebres de D. H. Lawrence (*El amante de Lady Chatterley, Mujeres enamoradas*), por ejemplo, suenan hoy torponas y densas en cuanto a lo que comunican sobre el asunto, mientras que un breve texto juvenil de D.H.L., titulado precisamente "El amor", suena mucho más "experto", por no negarse a bailar en la cuerda floja, como su propio tema.

El propio Paz se cubre cuando afirma, más de una vez, que las novelas o la poesía hablan mejor del erotismo y del amor que los ensayos. Pero después se dedica a caer sistemáticamente en la generalización, en el vicio de la metáfora o los oximorones automáticos (ideales para el tema, desde el famoso "hielo que quema" o "fuego que hiela"), y sobre todo en algo que cabría denominar "fasciculismo".

En principio los fascículos de divulgación sobre mil y un tema que aparecieron en los últimos cuarenta años cumplieron una función más bien positiva de introducción a distintos campos. Pero con el paso del tiempo crearon, por acumulación, un modo de enfocar las cosas que, en el



fondo, fue siempre "para toda la familia", con el mismo sabor dulzón que el lema tiene en las películas de Walt Disney. No hay tema sobre la tierra, por maldito y "peligroso" que sea, que no quede ablandado, diluido, por esa especie de máquina porosa de "saber universal": las revoluciones, el sadismo, el ocultismo, el amor, el erotismo, terminan por ser "para toda la familia" a través del tono, del sistema de aprehensión. Cuando Paz, después de facilitar las cosas separando con gesto de experto el sexo, el erotismo y el amor (constituyentes de la "llama doble" del título) nos retrotrae a los comienzos de la "materia viva" para hablar después de la partenogénesis (sic) y la aparición del sexo, no sabemos si el efecto de "camp", de absurdo, es inconsciente o buscado, de tan patente. Más todavía cuando nos habla del "Big Bang", esa bolsa temática amorfa pero a la vez impresionante en cuyas garras ha caído incluso un sutil olfateador como Severo Sarduy.

Lo que fastidia es que el libro termine por participar de un proceso tenaz y en gran parte inconsciente de molienda de los territorios privados y esquivos. Baste ver lo que ocurre con la pasión erótica en films que van de *Nueve semanas y media* a esa obra maestra del disparate que es *Una vez en la vida* de Malle. Lo de Paz es a la vez más instructivo (en el sentido más directo de la palabra) y menos peligroso, si se quiere. Pero deja un sabor fuerte a desilusión por lo que queda afuera, por lo que oculta.

ELVIO E. GANDOLFO

FICCION JUVENIL

Una que puede caminar

EL SISTEMA DE HUIDA DE LA CUCARACHA, por Gonzalo Carranza. Colihue, 1994, 72 páginas.

La literatura juvenil se debate con el mismo problema que la infantil: los lectores a quienes están dirigidos los esfuerzos narrativos, ¿son enanos disfrazados y con las rodillas manchadas o, por el contrario, tienen un coeficiente intelectual promedio entre la medusa y el helecho?

Por allí, entonces, deambula una infinidad de textos que logran (una vez más) perder la zarandeada batalla entre imágenes o letras. Siempre gana la pantalla, sea del televisor, del ordenador o del negocio de videogames. Y la culpa la tiene, exclusivamente, la mala literatura. Por suerte, desde hace un par de años, Pablo de Santis es director de una colección para adolescentes que refleja tanto la aventura como la intriga o el amor. Así fueron apareciendo en La Movida textos del mismo De Santis, de Pedro Orgambide, de Marcelo Birmajer, de Cristina Siscar o de Enrique Butti. Ahora, el turno, es de Gonzalo Carranza, nacido en 1965, estudiante de letras y colaborador de la revista *Espacios*.

Un profesor de biología, que ha dedicado casi toda su vida al estudio de las cucarachas, recuerda desde un mullido sillón en una universidad norteamericana a la cual pertenece lo que le ocurriera cincuenta años atrás en su país natal: la Argentina.

Mediante el uso de un discurso atípico de las mejores novelas policiales, Carranza logra ir armando un plano de la ciudad de Buenos Aires y sus habi-



tantes durante 1940, plena Segunda Guerra Mundial. Es en esta ciudad, a la cual el por entonces estudiante llega escapando de Londres y su inminente entrada en combate, donde se desarrollan las actividades de espionaje, sabotaje y espectáculo que atraviesan esta *nouvelle*. Todo con el increíble aderezo de la cría (para su posterior investigación) de cucarachas en una pieza de hotel. Y la utilización de este insecto no es gratuita. Natalia, hermana de un amigo del personaje, por la cual sentirá los mismos encontronazos del amor, le regala a este futuro biólogo un libro que había aparecido en la biblioteca del diario *La Nación*. Por supuesto, se trata de *La metamorfosis*, de Franz Kafka. Carranza da rienda suelta a su imaginación mezclando grupos de anarquistas españoles, refugiados judíos y empleados de embajada alemanes en un aquelarre que no descarta, ni siquiera, una larga y definitiva persecución automovilística desde el centro hasta Caballito.

MIGUEL RUSSO

El espesor de la historia



ral de los hechos, en la oposición de las ideas, en los imaginarios puestos en juego– atraviesa la conducta de los personajes que se enfrentan y responden de modo diverso a las irreversibles transformaciones de este siglo. Las acciones grotescas, heroicas, crueles o desesperadas de seres que juegan su elección individual inmersos en la intrincada red de los acontecimientos son también materia de una sostenida reflexión, que se extiende a la historiografía y el mito.

La "verdad" registrada por los historiadores acerca de lo "efectivamente ocurrido" se pone en contrapunto con las imágenes, leyendas y creencias que se suscitan en torno de ciertas figuras, sobre todo la del protagonista principal: el general Krasnov. Y es en este lugar polémico, entre hechos e invenciones, donde se sitúa la indagación que el padre Guido, al borde de la muerte y terriblemente lúcido, lleva a cabo para desplegar una visión del mundo contemporáneo, mostrando traiciones, heroísmos, fantásticas reposiciones del pasado, estrategias bien calculadas, utopías, inverosímiles lealtades y actos literalmente suicidas, para incitar –incitante es más que nada la aparentemente sosegada exposición de esta carta confesional de un cura a otro– a revisar los grandes relatos: el de la Revolución Rusa, el del fascismo, el del nazismo. Condensados en un episodio subsidiario de la gran guerra: el sueño de unos cosacos de obtener su reino propio en una tierra imaginada a la medida de los conquistadores, frente a la decidida oposición de los partisanos en defensa de su concreto lugar. Todo esto sostenido por una excelente prosa que aúna la narración y el ensayo y exhibe un tono poético que se trasluce en una muy buena traducción.

SUSANA CELLA

PERSIANA AMERICANA

EL DRAGON ROJO, por Thomas Harris. Ediciones B, 1993, 448 páginas.

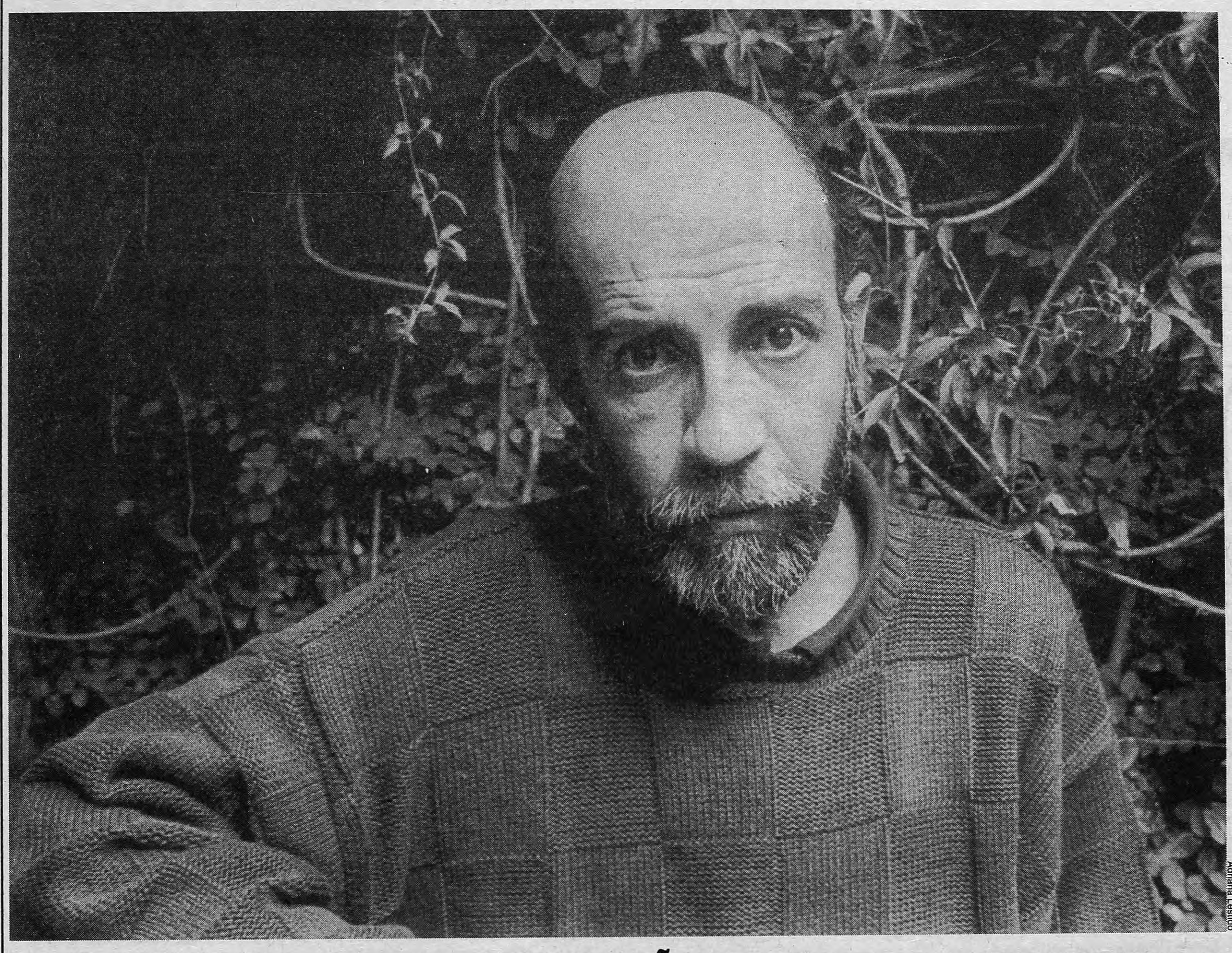
Es rubio, diestro, muy fuerte, calza zapatos cuarenta y cinco y se dedica a asesinar típicas familias norteamericanas, destrozar todos los espejos de sus casas, armar un pequeño público con los cadáveres de padre y niños e iniciar su rutina sexual necrofílica. Si el autor de este personaje es Thomas Harris, el mismo de *El silencio de los corderos*, llevada al cine como *El silencio de los inocentes* por Jonathan Demme, ¿quién puede descubrir y ayudar a detener al Dragón Rojo sino Hannibal "The Cannibal" Lecter? En efecto, se trata del primer caso llevado por el investigador del F.B.I. Jack Crawford en colaboración con el doctor acostumbrado a tener siempre amigos para comer. Con la marca de Harris: sangre liviana a discreción, personajes fuertemente representables, ritmo cinematográfico, lectura inocua.

TOPICOS UTOPICOS, por Ulises Gorini. Desde la gente, 1994, 126 páginas.

Desde la noche del 9 de noviembre de 1989, cuando cayó el Muro de Berlín, muchas cosas cambiaron en el panorama mundial. Entre ellas, la situación de la izquierda, cuyo mapa actual en Europa trata de delinear Ulises Gorini en estas entrevistas –mucho más interesantes que el texto que las presenta– a políticos de la socialdemocracia, el socialismo, "las distintas expresiones de la otrora unida familia comunista" y los verdes, entre otros.

MANSURA, por Félix de Azúa. Anagrama, Colección Compactos, 1993, 176 páginas.

Conocido por obras como *Historia de un idiota contada por él mismo* o *Diario de un hombre humillado* y por su actividad como filósofo de divulgación, el catalán Félix de Azúa es mucho más que eso. Es, por ejemplo, capaz de ensayos que lo alejan de la figura del pensador de medios que opina sobre esto y aquello. Y es también capaz de una narración magnífica como *Mansura*, versión muy libre del relato que Jean de Joinville (1225-1377) hizo de una de las últimas cruzadas. Movidos por la codicia, la imaginación y sobre todo la mala suerte, los cruzados –que representan en cierta manera a los compañeros de generación de Azúa– encaran una aventura improbable que, gracias a la buena prosa y el sentido del humor de Azúa, se convierte en una gran historia.



PALERMO, OTOÑO DE 1994
HECTOR LIBERTELLA

Héctor Libertella es un escritor singular. Frecuentador de varios géneros, ha escrito novelas como "El camino de los hiperbóreos", cuentos como "¡Cavernícolas!" y ensayos como "Las sagradas escrituras"; precoz, comenzó a escribir cerca de los diez años y a los veintidós ganó su primer premio literario. Es, además, devoto de la reescritura y, como entrevistado, practicante del sentido del humor.

NORA DOMINGUEZ

Un sábado caluroso de otoño Héctor Libertella me abre la puerta de su casa. Atravesamos un pasillo, una pérgola y un patio hasta llegar a su escritorio. Distintas bibliotecas de literatura ordenada se ajustan a ese espacio armonioso y prolijo. Libertella, un caballero delgado, de barba recortada, juvenil y jocoso, semeja un hidalgo sumamente cordial que padece el amor a la literatura. Sus dotes de caballero residen también en sus movimientos. Gestos, contorsiones, reverencias se suceden mientras se lleva la mano a la boca para acompañar una carcajada o para dar cuenta de las imágenes y asociaciones extravagantes que se entrelazan en su mente. Por eso, la figuración de una risa puntuará esta entrevista en diversos momentos.

En Libertella conviven el saber y la burla. Este risueño fabricante de frases y estilos encontró en la primera etapa de su carrera literaria que la realidad era una masa de percepciones múltiples para después triturarla y hacer de ella una segunda naturaleza. A los veinte años ya había escrito dieciséis novelas, lo que podría haber sido una imperdonable falta en un niño. Ahora, a los cuarenta y ocho, las reescribe obsesivamente. Como un alquimista pasa horas en su laboratorio sin saber bien qué hace. Hay que levantar la vista para descubrir en la parte superior de una de las paredes del escritorio los rostros de quienes también han traficado con palabras y alucinaciones: Góngora, Borges, Barthes, Girondo, Enrique Lihn, Juan L. y Jorge Bonino. El desvelo por la reescritura encierra una forma de la utopía, la que procura que un texto alcance la forma perfecta. "¡Quiero que me dejen tranquilo!", exclama. Y quizás una forma de la contradicción: "A los cincuenta años Marcel Duchamp se fue a jugar al ajedrez al jardín de su casa hasta que murió y nunca más hizo un happening ni una obra. Me parece que ése podría ser el objetivo, perder tiempo, tiempo y no pensar más en obras". En su caso sólo tendría que caminar unos pasos para pasar del laboratorio a patio.

–¿Cómo era ese joven que a los 22 años ganó un premio con El camino de los hiperbóreos, *un texto plagado de citas, de una imaginación exuberante, de una percepción frondosa?*

–Y es una napa geológica. Era una época en que uno estaba estimulado, los dorados 60. Había algo que flotaba en el aire, uno lo absorbía casi sin ningún esfuerzo. Yo estudiaba Letras y eso se mezcló un poco con cierta sensibilidad del ambiente pero transversalizada por todos los clásicos, por todo lo que yo leía en la facultad.

–¿De qué modo lo marcaron las primeras lecturas? ¿Ese joven había sido un niño lector?

–Sí, leía mucho, cosas extrañas, Homero y Virgilio completos. Tal vez porque yo era el bibliotecario del grupo en el tercer grado de la escuela primaria en Bahía Blanca. La biblioteca se llamaba Biblioteca GeneralManuel Belgrano. Yo entregaba fichas con plazos para cada uno de mis compañeros. Entre tiempo y tiempo leía los libros, como ahora los videoclubistas que tienen que saber el tema de la película. Me sentía en la obligación de leerlo todo. Leía y les informaba a mis amigos, estaba muy aggiornado de la cultura clásica.

–¿En su casa había también una biblioteca?

–En absoluto, en mi casa había sólo un diccionario. No sé qué significa, parece una cosa más de laboratorio que de literatura. Los libros los fui llevando yo.

–¿A los once años escribió sus primeros libros?

–Se mezclan mucho los ocho, los nueve, los once. Ahí me dije: por qué voy a leer los libros de otros, hago los míos propios. Y me divertía mucho, eran novelas que yo armaba pensándome como un director de cine. Escribía: "Producida, editada y publicada por Héctor Raúl Libertella". Se llamaban *Agentes de la venganza* y *Tarde para llorar*.

–¿Las lee actualmente?

–No, están en una especie de napa muy subterránea. Creo que éstas y otras quince que escribí fueron derivándose unas de otras hasta llegar a *La hibridez*, que fue la que mandé al Premio Primera Plana. Tenía diecisiete años cuando la escribí. Se armó un lío terrible con el premio, quedó inédito, aproveché y lo reescribí en *El camino de los hiperbóreos* que, a su vez, lo reescribí en *Paseo internacional del perverso* y ahora va a ser *Memorias de un semidiós,* como si fuera una botánica, un rizoma.

–Y este escritor adolescente ¿que hacía además?

–Era un deportista de tiempo completo. No se podía hacer otra cosa, el cuerpo lo pedía, había que descargar energía. Y otra forma de descargar energía era la literatura. Escribía todo el día.

–Después llegó la época de los concursos y los premios. ¿Parecía un camino obligado para alguien que vivía en el interior?

–Era una relación con el correo. Yo cada vez que veía un premio me presentaba en el correo de Bahía Blanca y mandaba mi original. Era una forma de comunicación, así como uno les manda los libros a los amigos para que le den algún consejo. Lo que actualmente se llama *editing* es lo que hacían los amigos con los libros. Una vez hecho ese *editing* previo yo ya consideraba que los libros tenían que ser leídos por otros lectores. Y éstos eran los jurados de los premios. Por supuesto que estarían las ganas de ganarlo, pero sobre todo estaban las ganas de ser leído por un circuito que se extendiera más allá del grupo de amigos, y ese circuito eran los jurados, con nombre y apellido. Me interesa que me lea tal o tal otro, pensaba. Una de mis frases favoritas

de aquella época era de Truman Capote: "Entrenado para el éxito como un pura sangre". Tal vez eran las competencias deportivas las que se trasladaron en mí a la competencia literaria, no lo sé. Ahora quiero pensar que están unidas: la literatura como un deporte.

–Sus textos no pueden calificarse como literatura realista y, sin embargo, lo que usted vivía en aquel momento parecía sustentarlos: los viajes, los desplazamientos, los premios, el mundo universitario, las reivindicaciones de los grupos feministas, la guerrilla.

–En esa época estaba muy, muy cerca, evocaba algo bastante inmediato. Yo creo que después no. Después la realidad pasó a ser una segunda naturaleza, porque lo previo eran mis libros anteriores. En lugar de ser la realidad mi fuente de aprovisionamiento pasaron a ser manuscritos anteriores, pura sustancia literaria, de ahí el juego de las transformaciones. La realidad pasó a no existir salvo bajo la forma de un manuscrito, y sobre eso reconstruí yo todas las demás cosas que hice. Por eso digo *literatura al cuadrado*.

–¿Esto supone actitudes distintas frente a la escritura en el momento concreto de trabajar sobre la página?

–Son distintos episodios. Los primeros libros eran muy elaborados literariamente porque toda mi vida había sido leer: toda la realidadentraba filtrada por una retícula, por una red que la deformaba totalmente, que era la de las lecturas universitarias y las lecturas infantiles. Pero después ya no entraba la realidad, sino puros manuscritos previos. Es decir que la actitud cambió, cambió totalmente.

–El mundo maravilloso *es la reescritura de los primeros libros. ¿Cómo realizó ese trabajo?*

–Leía mucho los libros y los dejaba en mi cabeza como una caja de resonancia, los consultaba a veces y rectificaba algún párrafo que no me gustaba. Y al rectificar algún párrafo esa rectificación ya le cambiaba el tono a todo el libro. Si yo cambiaba un solo párrafo tenía que cambiar doscientas páginas de un libro para ajustarlo al nuevo tono. Un trabajo agotador, pero placentero. Además, no puedo hacer otra cosa. Me resulta muy aburrido hacer otra cosa. Tiene el valor de un estimulante hacer esto.

–¿Podría homologarse a la actitud del crítico, que siempre trabaja con textos de otros?

–Hay un poco sin duda de lo que usted dice, aunque no lo pensé nunca de esta manera. Está en juego la lectura. Si yo me leo a mí mismo, genero en mí un misterio: de qué distintas maneras he leído mis libros anteriores. Yo lo único que sé es que estoy inclinado y encorvado sobre mis papeles anteriores y de ahí sale una nueva vida, como si fuera verdaderamente una transmigración. Yo soy el vampiro de mí mismo, me chupo mi propia sangre. Sin duda es una historia de amor porque genera nuevos cuerpos, nuevos libros, no es el rumiar sobre sí mismo. Puede tener que ver con mi otra veta que es la del ensayo, son vasos comunicantes.

–¿Puede trabajar en varios proyectos al mismo tiempo, un ensayo y la reescritura de las ficciones?

–Es mezclado, el asunto. Operativamente necesito ir cerrando cosas para pasar a otra cosa. Pero, sin embargo, conviven. En un mismo día podría estar haciendo dos o tres tipos genéricos o, incluso, disciplinares, simultáneamente. Pero tiendo a que una parte quede armada, entonces la dejo en formol y paso a la otra, cuando ésta va tomando vida la retomo. Es como el tipo del circo que tiene dieciséis platillos andando al mismo tiempo, corre cuando uno se cae y vuelve a correr. Es un poco una actividad de circo de tres pistas.

–¿Escribe todos los días?

–No, en absoluto. Por eso se van acumulando esas etapas de sedimentación a lo largo de muchos años. No hay un tiempo de trabajo. Los libros van apareciendo por casualidad en una proyección fantasmal. En realidad, si lo pienso, no escribo nunca, en el sentido de producir con cierto régimen: las cosas se van depositando. Estoy mucho en el escritorio pero no sé lo que hago. Estoy desde las diez de la noche hasta las cuatro de la mañana, pero como hay una laguna mental al día siguiente. No sé qué ocurrió en esas seis horas. Creo que es una lenta decantación de frases perdidas.

–¿Cómo es esta idea de la ficción colectiva, que arranca como una utopía en el final de Aventura de los Miticistas *y se transforma en la ficción argentina colectiva en el capítulo "La Librería Argentina" de* Las sagradas escrituras*?*

–"La Librería Argentina", ahora que lo pienso, es una librería en la que todos escribieron, no que todos leyeron. Es decir, no hay autor único. El proceso es lo que cuenta para armar una biblioteca y en el proceso transmigran los procedimientos. Los de Joyce pueden estar en mí pero yo no me apodero de ellos. Puede estar Robbe Grillet, porque yo leía el objetivismo; puede estar Marguerite Duras, una mujer que también ha transmigrado procedimientos: es el ejemplo de libertad creativa más consumado de fin de siglo.

–Allí parece haber una idea de construir una historia de la literatura no basada en autores u obras, ni siquiera en procedimientos, sino basada en las maneras de leer.

–Sí, una idea de los últimos años. A lo mejor tiene un rasgo biográfico mío que tal vez no pueda entender, tal vez se liga con ese chico que leía a los ocho años todos los libros de la biblioteca del colegio. Me pregunto cómo hemos leído, cómo nos enseñaron a leer y cómo la ficción posterior se fue modelando en función de una estalactita, de un momento genético, entre los tres y los siete años. Es una forma de leer que no es leer con el ojo letras. Seguramente es una forma de interpretar lo que aprendimos cuando aprendimos la lectoescritura, hacer la letra "a" veintisiete veces hasta que saliera caligráficamente perfecta. Por eso a mí me interesa tanto la caligrafía, creo que ahí está alojada una de las formas de interpretación de lo que es la letra.

–En sus primeros textos las tramas parecían particularmente importantes a pesar de que estaban rebasadas por miles de desplazamientos y discursos.

–Me importaba mucho la trama. Yo hacía guiones, tiraba toda la línea de cada capítulo. Justamente lo opuesto a lo que hago ahora que una frase es la que me determina la siguiente, desde adentro de la red lingüística. Antes no, al revés. Tiraba unos guiones estrictísimos, los escribía en un pizarrón, relacionaba un personaje con otro y después me dedicaba a irlos llenando. Pero, en un momento eso se dio vuelta y quedó como algo a lo que nunca más retorné. Un día probé el gusto de reescribir una frase y nunca más me despegué de eso. Por eso hablo de escritura al cuadrado, de segunda naturaleza.

–¿De qué escritores aprendió más técnicamente?

–De Góngora, aunque parezca mentira. Góngora traído a una ficción argentina de siglo XX puede parecer un disparate. Pero yo aprendí mucho de él, allí donde el sujeto se va doblando, ahí donde la frase empieza a navegar en direcciones que sugieren veinte cosas, no una. Es un problema sintáctico alojando un sujeto que no se sabe dónde está. Técnicamente es una de las cosas que más absorbí en todos estos años. Nunca me puedo despegar de Góngora. De Lezama tampoco. Pero Góngora es más teológico, marca más, es más sintáctico; Lezama es más adiposo, más disperso. Lezama es católico, Góngora es teológico, hay una gran diferencia. Góngora es más de pizarrón, me enseñó como un maestro de pizarrón. Los sonetos de Góngora, para mí son patios cerrados de ajedrez, cuadriculados y cerrados, y de ahí a estudiar lógica matemática. Me gusta el punto de inflexión matemática de algunos escritores.

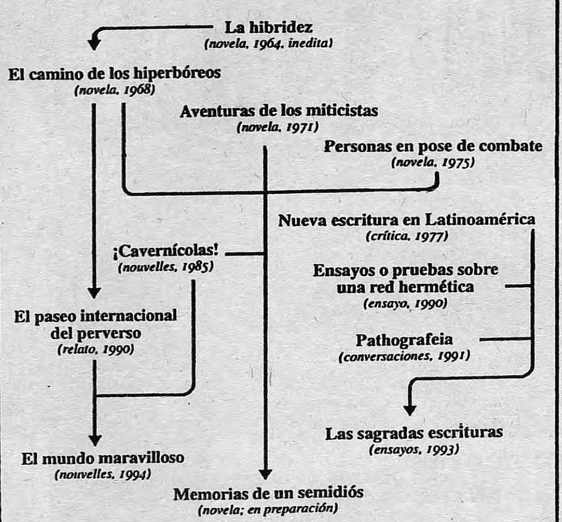
–¿Habría para usted una relación particular entre el científico y el artista?

–Sí, en *Las sagradas escrituras* planteo los puntos de sombras múltiples y de cruces entre ellos. Digo que un científico es el que puede delirarse frecuentemente y en realidad lo hace, si no no habría construcción de objeto. El escritor es el que puede hacer un sistema férreo a partir de sus alucinaciones, que sería lo mismo. Esto puede dar obra. La alucinación por la alucinación sólo genera estupidez. Aquello de que la literatura es locura es una pavada, eso es pensar que el escritor es un loquito. El escritor es un sistema.

–¿Cree que alguno de sus personajes lo representa a usted mismo de alguna manera?

–En los primeros libros tal vez, ahora no. Si pensara que algún personaje me representa tendría que pegarme un tiro porque el último libro que estoy escribiendo ahora se llama *Memorias de un semidiós*, ya sería el colmo.

Adriana Lestido



Los caminos de la reescritura en Libertella, de su propio (ya que no puño y letra) ordenador: del primer libro al último, aún en proceso.

UNA NUEVA OPORTUNIDAD

LEONIDAS LAMBORGHINI

En 1948, cuando aparece el *Adán Buenosayres*, poco sabía de su obra ni aun de su existencia. En 1966, Marechal estaba saliendo del cono de sombra en que lo había arrinconado la dictadura del '55. Me enteré entonces de que sí; que todavía existía. Vivía, semirrecluido, en su pequeño departamento de Rivadavia, a un par de cuadras de Plaza Once, junto a su esposa Elbia: asomaba con una segunda novela, *El banquete de Severo Arcángelo*, otra obra maestra.

EL ESTILO Y EL HOMBRE. Por aquel tiempo lo frecuenté con asiduidad, hasta ocurrido su deceso: comprobé que no era hombre de quejarse; que, por el contrario, transmitía, a pesar de todo, una suerte de divertida fortaleza de ánimo. Un ánimo que confortaba, que –valga la palabra– animaba. El sesgo épico-riente que había introducido en la llorona lírica argentina, esa marca suya tan singular, se correspondía muy bien con el hombre Marechal curtido en las buenas y en las malas de la vida, en las buenas y en las malas de la literatura, en las buenas y en las malas de los avatares políticos, pero deseoso siempre de un renacer. Ese sesgo estilístico era el nexo, el puente de pasaje entre su obra poética y su narrativa. Y continuaría explorándolo hasta poco antes de su muerte en *Megafón o la guerra*, el libro que culmina (dejando la puerta abierta a un enigmático futuro) esta trilogía, esta Summa fundamental para los argentinos, para su literatura y la literatura hispanoamericana de este siglo.

SUR Y LO COMICO. La crítica especializada y la académica recibieron con acritud al *Adán Buenosayres*. Anderson Imbert lo despachó con el calificativo de bodrio. Aquello, para el crítico, era una mezcla indiscernible, un atentado contra la literatura en serio o la seriedad de la literatura.

Quizás, en este juicio, pesaba la ridiculización que hacía Marechal del grupo Sur en un capítulo importante del libro; pero, en lo sustancial, era, creo, la deficiente comprensión de lo cómico y, en particular, de la parodia, lo que provocaba y hasta propiciaba ese agrio dictamen. Y, sin embargo, el *Adán Buenosayres*, tras su apariencia de "bicho raro", resultaba ser la reconocible criatura de una vertiente de la tradición literaria argentina –tal vez la más poderosa– que en sus páginas, una vez más, emergía rediviva.

UNA CONSTANTE. Escritor depuesto, ciudadano depuesto, la interrelación entre ambos planos fue una constante en su obra. Su genio hundía sus raíces en esa grieta suturando los bordes. Su estilo, su manera, experimentó una evolución: lo épico-riente de su poesía fue transformándose, metamorfoseándose; fue tomando decididamente, en su narrativa, la forma de una parodia total, un espejo distorsionante que reflejaba la distorsión otorgándole intensa expresividad; como la respuesta multiplicada a esa distorsión: una catarsis de y por lo cómico, risa purificadora que apuntaba a constituirse en delirio oracular, en una señal lanzada hacia el problemático porvenir. Marechal creía en la potencialidad del vate. Y él mismo lo fue.

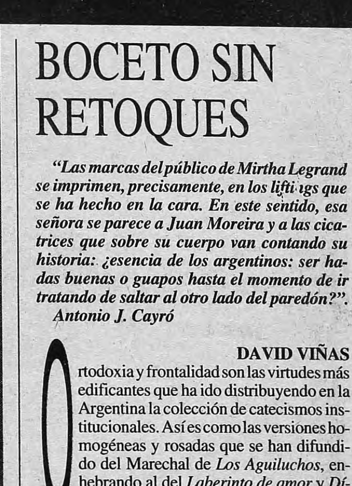
SABIA DE QUE HABLABA. "Solemne como pedo de inglés", ésta es la última línea de *Adán Buenosayres*, condensación de la antisolemnidad de su arte. ¿Y por debajo? Por debajo, fluyendo, el espíritu de la épica de todos los tiempos. Epica que significa más por acción que por pedagogía, por oscuro sentido metafísico, por la sobria intuición del carácter nacional, elaborada, como en un sueño, por autores que saben lo que escriben. En su trilogía, precisamente, el hombre argentino se busca insistentemente; se busca y busca dónde hacer pie, entre carcajadas de humor maldito y humor angélico, ascensos y descensos, humillaciones y alucinaciones de grandeza, dolor profundo y ramalazos de locura feliz o redentora como el Fijman al que tanto admirara. Pienso que ésta es una nueva oportunidad para intentar nuevos y renovados abordajes a su obra desde esta marechaliana realidad que transcurrimos. Oportunidad para ubicarlo, definitivamente, en el lugar que le corresponde, el más alto.



A PROPOSITO DE LA REEDICION DE SU OBRA

MARECHAL POR DOS

Con cuadros de Antonio Seguí a modo de ilustración, la editorial Planeta reeditó este mes las tres novelas de Leopoldo Marechal: "Adán Buenosayres" (de 1948), "El banquete de Severo Arcángelo" (publicada luego de proscripciones en 1965) y "Megafón, o la guerra" (publicada el año de la muerte de su autor, 1970). **Primer Plano** solicitó a dos lectores de Marechal de opiniones muy dispares, Leónidas Lamborghini y David Viñas, un texto recordatorio de la obra que Gabriel García Márquez considera fundadora del realismo mágico.



BOCETO SIN RETOQUES

"Las marcas del público de Mirtha Legrand se imprimen, precisamente, en los liftings que se ha hecho en la cara. En este sentido, esa señora se parece a Juan Moreira y a las cicatrices que sobre su cuerpo van contando su historia: ¿esencia de los argentinos: ser hadas buenas o guapos hasta el momento de ir tratando de saltar al otro lado del paredón?".
Antonio J. Cayró

DAVID VIÑAS

Ortodoxia y frontalidad son las virtudes más edificantes que ha ido distribuyendo en la Argentina la colección de catecismos institucionales. Así es como las versiones homogéneas y rosadas que se han difundido del Marechal de *Los Aguiluchos*, enhebrando al del *Laberinto de amor* y *Días como flechas*, hasta recalar en el de *Adán Buenosayres*, se inscriben en esa obstinada hagiografía que entalca los más diversos capítulos e itinerarios con idéntica devoción. Es que semejante dechado reproduce, a su vez, los relatos de la historia argentina en sus más distintos niveles y especificidades que hemos padecido, como si los habitantes de este país estuviéramos predestinados a convertirnos en san Luises Gonzagas, sargentos furrieles, Dominguitos, moralejas en bastardilla, administradores de La Moneda, señoras fulleras y aseñoradas o perpetuos consumidores de televisión.

Y no. "Me parece." Porque ocurre que si alguien ha zigzagueado con sus andaduras en la zonas de la marginalidad y de la heterodoxia (aun en sus inflexiones más cuestionadas de funcionario), fue Leopoldo Marechal. Dos cosas para tratar de entendernos: en esta Argentina donde numerosos y vehementes escritores "suben al caballo" por la izquierda para descender plácidamente por el lado opuesto, Marechal trazó un ademán a contrapelo. Una. Y dos: cuando yo lo conocí en Cuba, allá por 1966, pude verificar desde bastante cerca en qué consiste lo concreto y cotidiano de un intelectual que se va definiendo dramáticamente al descubrirse *fuera de lugar* en casi todas las madrugadas.

Sobre todo para alguien que si venía del clasicismo y de "zonas tan sublimes" como Platón y Santo Tomás, pudo llegar a regocijarse, entre otras escenografías, con el arroyo Maldonado, cierto bestiario en declive, los atorrantes alucinados y la esquina más preciosa en el cruce de Holmberg y Olazábal. En lugar del monumentalismo lugoniano que retumbaba en la "primogénita ilustre del Plata", Marechal fue prefiriendo el barrio fragmentado por Evaristo Carriego. Entre *la grandeur* y la confidencia optó más y más por la saliva, la vecindad y los hornos de ladrillo encendidos al bajar la noche entre los altares de su Babilonia. "Menos mal", aunque se insinúen discrepancias. Porque si alguna de sus vertientes se había exaltado un miércoles de ceniza con Santa Rosa de Lima, las camisas azules o con Bocángel y Unzueta, también fue penetrado al bies por la amistad exasperada de las pinturas de Spilimbergo.

"Cada vez menos que ver con la tersura de los arquetipos del bronce ni con los de la seda" –dijo de él otro cismático de California–; "aunque por ahí los residuos le crujan como si se sacara las mentiras de varias articulaciones." Puede decirse como se dice, por consiguiente, que Marechal ha sido el crítico más certero de las aldeas y las prosodias aterciopeladas que proponía el Lugones de 1927 en presunto conjuro de "los peligros arrabaleros del tango y de los metecos que han violado las calles del Buenos Aires yrigoyenista".

Su *Adán Buenosayres* –y para ir repasando este cateto– no sólo es la culminación del martinfierrismo y su "tango esencial" (que se recorta sobre el fondo de la colección completa del *Alma que canta*, entendiendo esta coreografía como producción social), sino que resulta la más insolente y sagaz recombinación de Joyce y de Macedonio. Digo, a través del Scalabrini Ortiz del *Hombre solo* y como emergencia de las tipologías diseñadas por las *Aguafuertes* arltianas. Prolongando saludablemente, además, con esa divisa de aquí y de allá "la doble mirada" inaugurada hacia 1837: el crudo Matadero y el matambre más cocido. De un lado y del otro. O las *biografías inmorales* –con sus Chachos, sus Lauchas y las melancolías de sus rufianes en miserias y en prontuarios– que suelen contraponerse hasta ir mezclándose con los "dones" de los Sombras y los Ramiros. ¿Sí?

Con un gesto suficientemente análogo al de César Bruto y el Lévy-Strauss de la *Rayuela* entre el cielo y el infierno. O en otras síntesis más logradas a contar desde un cierre jubiloso y tan rescatable como el anunciado por "un pedo de inglés".